

Tomi Mäkelä (Magdeburg)

»Not exactly classical but sweet«

Musik, Milieu und Identifikation der Frau in Otto Premingers *Laura* (1944)

Neben dem *len-a-toned*-Akkord und dem Titelsong, der 1944 die US-Hitparade beherrschte, enthält *Laura* Paradebeispiele für musikalisch gesteuerte Identifikationsoptionen. In ihrem Psychothriller, dessen Verfilmung *Laura* darstellt, teilte bereits Vera Caspary die Akteure anhand ihres musikalischen Geschmacks in drei Typen ein. David Raksins Musik entwickelt sich außerdem zu einer lyrischen Stimme der Protagonistin, zu ihrem melancholischen Klagelied, insbesondere dort, wo diese nicht zu sehen ist. Keineswegs geht es, um Royal S. Brown (1994) zu widersprechen, lediglich um »the classic example of the fetishizing of a woman via music«. Der Beitrag widmete sich der Frage, inwiefern die Musik im Sinne einer Diegese mehr leistet als plakative Charakterisierung und was in zahlreichen bisherigen Analysen zu diesem wichtigen Werk also übersehen wurde.¹

Wolfgang Marx (Dublin)

Zur Bedeutung der Gattungskategorie in der zeitgenössischen Musik

Zahlreiche Musikwissenschaftler haben einen allmählichen Niedergang der musikalischen Gattungen postuliert, welcher sich durch die klassisch-romantische Epoche hinziehe und spätestens für die Neue Musik die Gattungskategorie obsolet gemacht habe. Besonders hervorzuheben sind hier Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus, die beide von einem musikästhetischen Standpunkt aus argumentieren. So schreibt etwa Dahlhaus:

Der seit einigen Jahrzehnten fast unangefochten herrschende Gedanke, daß ein Kunstwerk aus sich selbst verstanden und nach seinem eigenen inneren Maß, das es mit keinem anderen teilt, beurteilt werden müsse, setzt, historisch verstanden, den Verfall oder Substanzverlust der Typen und Gattungen voraus, einen Verfall, der für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist. In der Neuen

¹ Vgl. Tomi Mäkelä, »Die unsichtbare Stimme der Frau. Von musikalischer Diegese zu immanenter Deutung in Otto Premingers Film noir *Laura* (1944)«, in: *Filmverstehen. Strukturen und Handhabung* hrsg. von Dirk Fritsch und Eva Schäfer, Köln 2007.

Musik, in der sich die Emanzipation vom Typus vollendete, ist das einzelne Gebilde gleichsam sich selbst überlassen; es steht, ohne Halt an einem Schema, durch das es eingeschränkt und gestützt wird, für sich.¹

Gattungen können unter den Vorgaben der Autonomieästhetik also nicht mehr als Normen dienen, da die Komponisten dem Ideal der Originalität und Individualität folgen und sich dabei gerade von den Gattungsvorgaben emanzipieren. Heißt dies jedoch wirklich, dass sie obsolet werden? War es ihre einzige ›Funktion‹, den Komponisten normative Vorgaben zu machen? Ungeachtet der Erwägungen von Dahlhaus, Adorno und anderen zeigt sich allenthalben, dass Gattungen im Musikleben weiterhin von zentraler Bedeutung sind: Zeitgenössische Komponisten vergeben weiterhin regelmäßig Titel wie ›Symphonie‹, ›Streichquartett‹ oder auch ›Requiem‹.

Um mögliche Gründe für den anhaltenden ›Erfolg‹ des Konzepts Gattung zu erschließen, soll auf Erkenntnisse der Literaturwissenschaft und der Musikpsychologie zurückgegriffen werden. Dabei liegt das Augenmerk vor allem auf einer speziellen Funktion der Gattungskategorie: ihrer Rolle im kommunikativen Prozess zwischen Komponist und Rezipient. Die Bedeutung von Gattungen für den Rezeptionsvorgang von Musik wurde bislang in geringem Maße untersucht. Gattungen wurden eher als Normen betrachtet, die vor allem für Komponisten von Interesse waren. Die Gattungskategorie scheint zunächst einmal für denjenigen bedeutsam zu sein, der ein neues Werk schreiben möchte und über dessen Gestalt und Funktion zu entscheiden hat. Soll er (oder sie) sich an den vorgegebenen Gattungstraditionen orientieren, diese bewusst negieren oder aber einen Mittelweg finden? Erkenntnisse aus der Literaturwissenschaft und der Musikpsychologie deuten jedoch an, dass Gattungen auch heute noch eine bestimmte Funktion erfüllen und möglicherweise deshalb nicht aus dem Musikleben wegzudenken sind.

Literaturwissenschaftliche Ansätze

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Eric Donald Hirsch hat der Gattungsproblematik in seinem Buch *Prinzipien der Interpretation* ein längeres Kapitel gewidmet. Darin berichtet er u. a. über ein interessantes ›Experiment‹, für das im Jahr 1965 das *Times Literary Supplement* die unfreiwillige Bühne abgab. Ein Mr. Hugh MacDiarmid sandte damals das folgende Gedicht zur Veröffentlichung ein:

When a Chinese calligrapher ›copies‹
The work of an old master it is not
A forged facsimile but an interpretation
As personal within stylistic limits
As a Samuel or Landowska performance
Of a Bach partite.²

1 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 134.

2 Zitiert nach Eric Donald Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, München 1972, S. 125.

Dieses und ein weiteres von MacDiarmids Gedichten wurden umfassend diskutiert, u. a. wurde die ›rhythmische Subtilität‹ ungleich langer Zeilen gelobt. Etwas später stellte sich dann heraus, dass es sich bei den Texten gar nicht um Gedichte handelte, sondern dass MacDiarmid zwei Passagen aus bestehenden Prosatexten herausgenommen und die Sätze einfach neu in ›Versform‹ angeordnet hatte. Der originale Prosatext liest sich wie folgt:

When a Chinese calligrapher ›copies‹ the work of an old master it is not a forged facsimile but an interpretation as personal within stylistic limits as a Samuel or Landowska performance of a Bach partite.

Der Text wirkt nun auf einmal ganz anders, die meisten Leser würden bei einem so offensichtlichen Prosatext viel weniger auf die Details der Wortanordnung und vielleicht auch auf Feinheiten des Sinnes achten als in der ersten Fassung – was insbesondere dann deutlich würde, wenn sie beide laut vorzulesen hätten. Der vorgegebene Texttyp (oder die Textgattung) verändert also merklich die ›Interpretation‹ des Textes, wie Hirsch ausführt:

Wenn man weiß, wie die meisten Versarten zu lesen sind, dann antizipiert man isochrone Rhythmen. Man wird dann zwischen den Hebungen die Silben langsamer oder schneller lesen, um sie mehr oder weniger an die richtigen Stellen zu setzen. Da die Zeilen von Mr. MacDiarmids Transkription mit einem dreiehebigen Rhythmus beginnen, tendiert der geübte Leser dazu, dieses rhythmische Muster bis zum Ende hindurch wirken zu sehen, und er wird natürlich ebenso dazu neigen, am Ende jeder Zeile eine Pause einzulegen.³

Doch neben der Interpretation beeinflusst die Anordnung auch den Sinn. Es ist z. B. keineswegs gleichgültig, ob die zweite und dritte Zeile wie bei Hugh MacDiarmid getrennt sind:

When a Chinese calligrapher ›copies‹
The work of an old master it is not
A forged facsimile but an interpretation

oder aber ob diese Möglichkeit gewählt wird:

When a Chinese calligrapher ›copies‹
The work of an old master it is
Not a forged facsimile but an interpretation

In der ersten Variante wird besonders betont, was die Kopie *n i c h t* ist: ein Faksimile. In der zweiten Version hingegen ist ›is‹ das letzte und damit besonders hervorgehobene Wort der Zeile; betont wird nun also, was die Kopie *i s t*: eine Interpretation. Unser Vorverständnis der Gattungszugehörigkeit eines Textes (Poesie oder Prosa) beeinflusst also zum einen die Art, in der wir ihn interpretieren (etwa vorlesen), zum andern jedoch auch den Sinn, den wir dem Text beilegen. Hirsch führt dazu aus:

In Prosa könnte der Abschnitt lediglich eine Feststellung über die Kunst der chinesischen Kalligraphie sein, wohingegen in der Versfassung die Konzentration und Symbole schaffenden Konventionen des Genres uns veranlassen, weitere Implika-

tionen zu erwarten, so daß der chinesische Kalligraph nicht nur chinesische Kalligraphie implizieren könnte, sondern jede Kunst, die einer bestimmten Tradition verpflichtet ist.⁴

Basierend auf diesen und ähnlichen Erfahrungen entwickelt Hirsch seine Theorie der Bedeutung von Gattungen bzw. Genres bei der Interpretation von Texten. Wenn die Auswahl und Anordnung von Worten innerhalb eines Textes nicht unbedingt spezifisch für ein Genre ist, hängt ihre Interpretation nicht nur von ihnen selbst, sondern zu einem guten Teil davon ab, welchem Genre wir sie zuschlagen. Unterschiedliche Interpretationen können daher leicht auf verschiedenen Genrezuweisungen beruhen, nicht etwa auf Missverständnissen über den Text selbst. Wie Hirsch weiter ausführt, beginnen wir jeden Rezeptionsvorgang eines Textes mit einer spezifischen Erwartungshaltung in Bezug auf ein bestimmtes Genre. Eine Rezeption ohne eine solche Vorentscheidung ist ausgeschlossen – ohne einen Rahmen, in den wir die Detailinformationen des Textes einordnen können, ist Rezeption schlichtweg nicht möglich.⁵

Die jeweilige Gattung erschließen wir entweder vorab aufgrund der Kenntnis des Titels, der Autorenangabe oder anderer kontextueller Gegebenheiten, oder aber wir wählen zunächst provisorisch ein Genre aus. Nur wenn während des Rezeptionsvorgangs mehr und mehr Details nicht mehr zu dem ausgewählten Genre passen, wird die Gattungszuweisung modifiziert:

Wir finden die Sinntypen, die wir zu finden erwarteten, weil das von uns Gefundene in erheblichem Maße durch das Erwartete beeinflusst wurde. Unsere Auslegung ergibt ständig den *e i n e n* Sinn statt eines *a n d e r e n*, weil der *e i n e* Sinn zu dem von uns gerade interpretierten Sinntyp gehört, der *a n d e r e* aber nicht. Begegnet uns zufällig etwas, was nur als etwas *a n d e r e s* ausgelegt werden kann, so haben wir wieder von vorne anzufangen und einen anderen Sinntyp zu postulieren, zu welchem das *a n d e r e* paßt.⁶

Die unmittelbarste Verknüpfung von literatur- und musikwissenschaftlichen Ansätzen der rezeptionsbezogenen Bedeutung von Gattungen lässt sich in Heather Dubrows 1982 erschienener Studie *Genre* finden. Für sie trifft der Autor mit der Gattungszuweisung ebenfalls eine wichtige Vorentscheidung – nicht nur für die Rezeption, sondern bereits für die Produktion des Textes: »He is in effect telling us the name and rules of his code, rules that affect not only how he should write the work but also how we should read it.«⁷ Dann führt sie einen zentralen Begriff in den Diskurs ein: »the way genre establishes a relationship between author and reader might fruitfully be labelled a generic contract.«⁸ Dubrow erläutert den »generic contract« (oder Gattungsvertrag) wie folgt:

3 Ebd., S. 126–127.

4 Ebd., S. 127.

5 Vgl. ebd., S. 104.

6 Ebd., S. 102.

7 Heather Dubrow, *Genre*, London und New York 1982, S. 31.

8 Ebd.

Through such signals as the title, the meter and the incorporation of familiar topoi into his opening lines, the poet sets up such a contract with us. He in effect agrees that he will follow at least some of the patterns and conventions we associate with the genre or genres in which he is writing, and we in turn agree that we will pay close attention to certain aspects of his work while realizing that others, because of the nature of the genres, are likely to be far less important.⁹

Jeffrey Kallberg hat Dubrows Konzept des Gattungsvertrags auf die Musik übertragen und erfolgreich bei Analysen von Klaviermusik von John Field und Frédéric Chopin herangezogen.

Musikpsychologische Ansätze

Im Jahr 1994 hat Jamshed A. Bharucha einen Aufsatz mit dem Titel »Tonality and Expectation« veröffentlicht.¹⁰ Darin erörtert er zwar Fragen der Tonalitätswahrnehmung, doch sind seine Erkenntnisse direkt auf die Gattungsproblematik übertragbar.

Bharucha beschreibt den Eindruck, den ein bislang unbekanntes Musikstück auf uns macht, mit den folgenden Worten: »a piece of music in a familiar genre generates [tonal] expectations, the subtle violation of which is emotionally important.«¹¹

Wir greifen demnach beim Hören einer unbekannten Komposition auf ein Vorwissen, auf die Kenntnis tonaler Abläufe in anderen, uns bereits bekannten Stücken zurück und kreieren so eine Erwartungshaltung. Bharucha zufolge ermöglichen uns nur diese Vorkenntnisse, eine bislang unbekannte Komposition zu »verstehen«. Andererseits ist eine gelegentliche »Überraschung«, eine Verletzung der Erwartungen notwendig, um das Stück interessant zu machen. Daraus ergibt sich, was Bharucha »Wittgensteins Paradox« nennt: »when we are familiar with a piece of music, there can be no more surprises. Hence if expectation violation is aesthetically important, a piece would lose its quality as it becomes familiar.«¹² Eine Komposition könnte demnach also nur entweder unbekannt und interessant oder bekannt und langweilig sein. Da wir aber viele Stücke gern auch mehrfach hören, muss dieses Paradox in irgendeiner Weise aufzulösen sein.

Ein erster Schritt zu seiner Überwindung liegt in der Einführung der sogenannten *schematic expectations*, die Bharucha wie folgt beschreibt: Sie seien eine mentale Struktur,

that has assimilated the music of a genre over a lifetime of experience. The expectations produced by this system are generic in that they represent the most likely transitions in one's musical culture. Even when a given piece has been heard often enough to be familiar, it cannot completely override the generic, automatic expectations. Surprises in a new piece thus continue to have a surprising quality because they are heard as surprises relative to these irrepressible expectations.¹³

9 Ebd.

10 Jamshed J. Bharucha, »Tonality and Expectation«, in: *Musical Perceptions*, hrsg. von Rita Aiello und John A. Sloboda, New York und Oxford 1994, S. 213–239.

11 Ebd., S. 215.

12 Ebd., S. 215.

Wenn ein Stück also den auf unserer Kenntnis der Gattungsmerkmale beruhenden Erwartungshaltungen widerspricht, so tut es dies dauerhaft – auch dann, wenn wir es zum wiederholten Mal hören, wird diese Verletzung der »Regeln« wahrgenommen, obwohl sie nicht mehr »überraschend« im Sinne von »unerwartet« ist. Bharucha ergänzt die *schematic expectations* (oder »schemageleitete Erwartungen«) dann durch ein zweites Konzept der *veridical expectations* (»gedächtnisgestützte Erwartungen«). Diese sind letztlich nichts anderes als die im Gedächtnis abgespeicherte Struktur des bereits gehörten und somit bekannten Stückes.

Schematic expectations are the automatic, culturally generic expectations mentioned above. They must be generated by a system that has learned to expect the events that are the most likely. Veridical expectations are for the actual event in a familiar piece, even though this next event may be schematically unexpected.¹⁴

Die Schemata und das Gedächtnis wirken so bei der Wahrnehmung bzw. bei der Einordnung des Wahrgenommenen zusammen. Das Schema ist gewissermaßen ein allgemeines Prinzip, welches aus der Kenntnis einzelner Stücke abstrahiert worden ist.

Was diese musikpsychologische Konzeption interessant macht, ist die Konfrontation von schemageleiteten und gedächtnisgestützten Erwartungen. Gemäß Wittgensteins Paradox bevorzugen wir einerseits Musik, die wir kennen, benötigen aber andererseits zur emotionalen Befriedigung gelegentlich auch Überraschungen. Bharucha zeigt nun auf, wie beides parallel möglich ist: Eine Komposition kann dem Gedächtnis bekannt sein, aber zugleich weiterhin gegen die schemageleiteten Erwartungen verstoßen.

Das Konzept der schemageleiteten Erwartungen ist es nun, das sich von der Wahrnehmung tonaler Zusammenhänge auf die Gattungsproblematik übertragen lässt: Auch hier gibt es durch die jeweilige Gattung induzierte Normen oder Konventionen, die wir internalisiert haben und die von einer Komposition in unterschiedlichem Maße erfüllt werden. Es ist eine Binsenweisheit, dass gerade die Werke derjenigen Komponisten, die wir als »bedeutend« bezeichnen und die im Zentrum sowohl des Musiklebens wie auch der musikwissenschaftlichen Forschung und Lehre stehen, sehr oft die zu ihrer Entstehungszeit vorherrschenden Normen in der einen oder anderen Weise transzendieren (Adorno: »Wohl nie hat ein Kunstwerk, das zählt, seiner Gattung ganz entsprochen.«¹⁵). Das ist es möglicherweise gerade, was diese Kompositionen für uns so interessant macht. Wichtig ist dabei die Balance: Einerseits kann eine Komposition, die alle Gattungsnormen erfüllt – der also die Überraschungen fehlen – leicht als langweilig empfunden werden. Andererseits kann eine Komposition, die nur aus Überraschungen besteht und an keiner Stelle den schemageleiteten Erwartungen entspricht, uns leicht überfordern.

Wenn schemageleitete Erwartungen grundsätzlich unverzichtbar sind, so gilt dies auch für ihre Grundlagen, etwa die Existenz musikalischer Klassifikationseinheiten (wie sie die Gattungen darstellen). Die Musik des 20. Jahrhunderts hat sich in der Tat weitgehend von

13 Ebd., S. 215–216.

14 Ebd., S. 216.

15 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 297.

den strukturellen wie auch den funktionalen Gattungsmerkmalen früherer Jahrhunderte entfernt, insoweit ist Dahlhaus zuzustimmen. Dass dennoch so viele Komponisten ihre Werke weiterhin Symphonie, Streichquartett oder Konzert nannten und nennen, mag nicht zuletzt daran liegen, dass sie auf diese Weise eine Vorgabe für die schemageleiteten Erwartungen der Hörer liefern.

Die Erkenntnisse der Musikpsychologie und der Literaturwissenschaft machen die zentrale Bedeutung von präexistenten klassifikatorischen Einheiten wie Stilen und Gattungen im Rahmen des musikalischen Kommunikationsvorganges klar. Viele Kompositionen der Neuen Musik bieten nun den schemageleiteten Erwartungen keinerlei Anhaltspunkte, da ihre strukturellen Komponenten sich ja gerade bewusst von diesen absetzen. In dieser Situation können die Gattungsbezeichnungen helfen: Wenn ein Komponist ein Werk ›Symphonie‹ oder auch ›Requiem‹ nennt, so ist dies ein Anknüpfungspunkt für unsere schemageleiteten Erwartungen und damit ein wertvoller Ausgangspunkt des Rezeptionsvorgangs. Und hier liegt meines Erachtens ein wesentlicher Nutzen und damit auch eine zentrale Funktion von Gattungen heute. In einer Zeit, in der die schemageleiteten Erwartungen oft keinen strukturellen Anknüpfungspunkt im Stück selbst mehr finden, bieten die Gattungen oft eine unverzichtbare Hilfestellung. Ihre Funktion ist es also, als Reservoir der schemageleiteten Erwartungen zu dienen und Anknüpfungspunkte des Verständnisses zu bieten. Dies soll als die ›kommunikative Funktion‹ von Gattungen bezeichnet werden.

Unsere schemageleiteten Erwartungen sind in der Regel auf den Entwicklungsstand von Gattungen in der klassisch-romantischen Epoche bezogen, da uns zum einen die Kunstmusik jener Zeit weitaus vertrauter ist als diejenige unserer Zeitgenossen, und da zum anderen unsere Zeit keinen dominierenden Stil mehr kennt, so dass es keinen allgemein anerkannten gegenwärtigen Entwicklungsstand von Gattungen mehr gibt. Natürlich entspricht kein Requiem und auch keine Symphonie aus den letzten Jahrzehnten den Gattungskonventionen der klassisch-romantischen Epoche, aber dennoch rezipieren wir sie als individuelle Auseinandersetzungen mit ihnen, so dass diese Konventionen unweigerlich den Ausgangspunkt der Rezeption bilden.

Komponisten haben stets versucht, in ihrem Streben nach Originalität und Individualität neue musiksprachliche Mittel zu erschließen. Doch was immer sie dabei auch hervorbringen, wird nach wie vor den überlieferten, ›eingefrorenen‹ Gattungskriterien gemäß rezipiert. Wie Bharucha hervorgehoben hat, brauchen wir beides – Bekanntes und Unbekanntes –, um eine Komposition als für uns interessant wahrzunehmen. Wenn die Komposition selbst im Hinblick auf ihre strukturelle Gestalt ausschließlich Unbekanntes bietet, so verläuft unsere Rezeption dennoch entlang eingefahrener Schienen. Diese besondere Dialektik des Kommunikationsprozesses ist es, die der Gattungskategorie ihre Bedeutung als ästhetische Kategorie auch in der zeitgenössischen Musik sichert.

Das hier skizzierte Gattungsverständnis ist natürlich ein schwächeres als dasjenige früherer Epochen. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein wurde eine Komposition dann zu einer Gattung gezählt, wenn sie genügend ›gattungsprägende Merkmale‹ aufwies. Heute kann sie einer Gattung bereits dann zugeordnet werden, wenn sie diese Merkmale nicht unbedingt selbst aufweist, sondern sich nur auf ein vom Komponisten und den Hörern ge-

teiltes Gattungsverständnis bezieht. Ein Requiem etwa muss heute weder eine katholische Totenmesse sein, noch den traditionellen lateinischen Text verwenden. Der Titel »Requiem« lässt dennoch beides sofort als Assoziation, als Kernbestandteil der mit dieser Gattung verknüpften schemageleiteten Erwartungen in uns wach werden und uns das Stück als ästhetische Auseinandersetzung mit dieser Tradition rezipieren. Solange eine ungebrochene Tradition vorliegt – d. h., solange regelmäßig und vergleichsweise häufig Werke mit dem Titel Requiem komponiert werden –, solange ist meines Erachtens auch die Gattung weiterhin existent. Diese kommunikative Metafunktion haben Gattungen natürlich schon immer gehabt, aber erst im 20. Jahrhundert wurden sie zu einem zentralen (weil identitätsstiftenden) Aspekt des Gattungskonzepts.

Christine Mast (Berlin)

Zeitgemäße Modelle psychoanalytischer Betrachtung von Musik am Beispiel von Luigi Nonos *Prometeo*

I.

Berlin, im September 1937. Drei junge Männer, Freunde trotz ungleicher Herkunft, setzen sich gemeinsam einer ästhetischen Erfahrung aus. Sie betrachten eine kahle Stelle im Fries des Pergamon-Altars, eine Stelle zwischen der Figur des Zeus und dem Gespann der Hera, wo nur noch ein Namenszeichen und die Tatze eines Löwenfells auf denjenigen verweist, der hier abwesend ist, Herakles.

Gerade durch ihr Fehlen, durch ihre Unsichtbarkeit erlaubt die mythische Gestalt des Herakles den drei Protagonisten hier, Selbstbewusstsein zu entwickeln – ein politisches Selbstbewusstsein angesichts der zu jener Zeit konkreten Bedrohung durch Nationalsozialismus und Faschismus. Denn die Leerstelle im Stein fordert zu unablässigen Selbstentwürfen heraus, zu Projektionen, die Reflexion erst ermöglichen: Dieses Kunstwerk, das kein Abbild anbietet, welches Vorbild sein könnte, das stattdessen Innenbilder evoziert, die den Betrachtern zur je eigenen Aufgabe werden – dieses Werk eröffnet, jenem »aufnehmenden Spiegel«¹ gleich, der eine Metapher darstellt für die ideale Disposition eines Psychoanalytikers, seinen Rezipienten die Möglichkeit, sich auf den Weg zu machen in Richtung eines Bildes, das sie selbst enthalten möge.

1 Caroline Neubaur, »Schweigen, Stille, Reverie. Erscheinungsformen einer sakralen und psychoanalytischen Kategorie«, in: *Bion. Aspekte der Rezeption in Deutschland*, hrsg. von Ursula Engel, Lilli Gast und Josef Bernd Gutmann, Tübingen 2000, S. 111–156, hier: S. 128.